



TITLE:

『遠い声 遠い部屋』の太陽

AUTHOR(S):

竹部, 春樹

---

CITATION:

竹部, 春樹. 『遠い声 遠い部屋』の太陽. Zephyr 2016, 28: 54-72

ISSUE DATE:

2016-07-29

URL:

<https://doi.org/10.14989/227410>

RIGHT:

# 『遠い声 遠い部屋』の太陽

竹部 春樹

## 序

トルーマン・カポーティ (Truman Capote) の第一長編『遠い声 遠い部屋』(*Other Voices, Other Rooms*) の冒頭において、主人公ジョエルが父親(と称する人物)から受け取る手紙の中に “*As to the journey: we are anxious Joel reach here no later than June First*” (7) という一文がある<sup>1</sup>。のちに、この手紙の送り手が父親エドワード・R・サンソムではなく(父の再婚相手のいここにあたる)ランドルフであることが判明するが、なぜ彼が「遅くとも6月1日までに着く」よう指示したのかは、物語が結末に至っても判然としないし、このことに言及している批評も見当たらない。

この問題について考える前に、まずはこの小説が6月に始まり10月に終わりを迎える一夏の物語であることを確認しておく。ジョエルがトラック運転手のサム・ラドクリフと出会うのは “*One sizzling day in early June*” (4) とあるように6月上旬であり、その日の夜遅くにスカリーズ・ランディングという屋敷に到着したのち、翌日の午後にランドルフと対面する。そして、小説全体の最終段落における “*The wall yellowed in the meticulous setting of the October sun*” (186) という記述から、ジョエルの物語は10月に幕を閉じていることもわかる。「夏」というものを “*astronomically from the summer solstice (21 June) to the autumnal equinox (22 or 23 Sept.)*” (*OED*) とみなせば、ジョエルの旅程はあ

---

<sup>1</sup> 以下、特に断りのない限り『遠い声』からの引用は Vintage 版による。

る年<sup>2</sup>の「夏」をすっぽりと含んでいるといえるだろう。

さて、先に取り上げた謎に対して直接的な手がかりを与えるのが、廃墟と化したクラウド・ホテルの過去の栄華について描写する “In May they came, October went, the guests, taking with them memories, leaving tall stacks of gold” (79) という箇所である。夏という一年のうちでもっとも気温の高い季節にヌーン・シティを訪れたジョエルは（以下の節でみていくように）かつての客たちの声をはじめとして、さまざまな種類の幻影を目にし、また耳にすることになる。実際、“‘Heat,’ said Randolph. ‘Exposing one’s bare head to the sun occasionally results in minor hallucinations’” (60) とあるように、夏の厳しい暑さが「ちょっとした幻」をひきおこすことにはランドルフも言及している（先の引用に *sizzling* という形容詞が含まれていたことを思い出してもよい）。これらの幻影を経験した結果としてジョエルが最終的にランドルフを受け入れるようになるのだと考えれば、ジョエルに夏という季節をランディングで過ごさせることがランドルフの手管の基本的な方針だと想定することもできるのではないか。それと同時に、「5 月にやってきて 10 月に去る」という過去の亡霊たちの姿を通して、6 月に始まり 10 月に終わるこの物語の筋立てが透けてみえることにも注意したい。つまり、思春期の過客たるジョエルの姿が、ある意味でホテルの滞在客と重なりあっているのであり、このことが夢幻的で一見とらえどころのないこの物語を解釈する上で有益な手がかりを与えてくれる。したがって、冒頭の謎に対して

---

<sup>2</sup> ランドルフの手紙では年月日のうち年が隠されているが、“a green 1934 Chevrolet” (82) が登場する点、1894 年を “forty years before” (179) としている点、さらには 6 月上旬に “three-quarter moon” (25) が登場している点から、物語で描かれているのは 1934 年とみるのが妥当だろう。

は、二つのレベルの「プロット」において必要だったから、という解答を（ひとまずは）提示することができる。

この問題を瑣末な細部の一致として、あるいは疑心が生じた暗鬼として無視したくないのは、『遠い声』研究において物語そのものと豊かな細部が軽んじられる傾向があるように思えるからである。発表当初からほとんど一貫して、この作品がリアリティを欠いていると指摘されてきたし<sup>3</sup>、それと表裏一体をなすかのように文体が注目の対象となってきた<sup>4</sup>。より作品そのものに接近した批評として、マーヴィン・E・メンゲリング（Marvin E. Mengeling）のように精神分析的な手法を用いたものや、近年のトマス・フェイ（Thomas Fahy）による戦後合衆国の社会を参照したものも存在し、本稿もある程度までは彼らの成果を利用してはいることも確かである。しかし、興味深い細部をできるだけ拾うよう努めた上で、作中のジョエルと同じように、今となっては亡霊じみたこの作品の遠い声にもう少し耳を傾けてみることは、いまだに意味のある作業だといえるはずである。

そこで本論では、雲（cloud）の縁語であるだけでなく酷暑の原因でもある太陽が『遠い声』の中心的なモチーフ（のひとつ）であるということを確認していきながら、上に概略として述べた「プロット」を詳しくみていくことにする。

## I

ジョン・オルドリッジ（John Aldridge）以来、『遠い声』を父探しの物語として説明するのが一つの定型となっているが、実際

---

<sup>3</sup> たとえば、カーロス・ベイカー（Carlos Baker）による *The New York Times* 誌上の書評は、そのもっとも早い部類に属する。

<sup>4</sup> ポール・レヴィーン（Paul Levine）による「昼の文体」と「夜の文体」という分類は有名である。

には中盤で父親に対面してしまうこの物語をそう呼ぶことができるのは、作品全体にわたってジョエルが象徴的な意味での「父親」を尋ね続けているからである。より具体的には、ジョエルにとっての（ひいてはこの小説においての）父親像は、規範的な価値観、とりわけ「男らしさ」と「キリスト教徒らしさ」と「大人らしさ」とに分かちがたく結びついているのである。

それに対して、ジョエルは自分が（いわゆる）男らしさをはじめとしたいいくつかの規範に合致しないことに戸惑いを覚える。たとえば、ランディングの静かなキッチンに一人でたたずむうちに、ジョエルは以下のような考えに取りつかれることになる。

[. . .] what if his father had seen him already? Indeed, had been spying on him ever since he arrived, was, in fact, watching him at this very moment? An old house like this would most likely be riddled with hidden passages, and picture-eyes that were not eyes at all, but peepholes. And his father thought: that runt is an impostor; my son would be taller and stronger and handsomer and smarter-looking. Suppose he'd told Miss Amy: give the little faker something to eat and send him on his way. (41)

第一に注目したいのは、想像上の父親の目から見てどう見えるかをジョエルが気にしている点である。「もっと背が高く、もっと力も強く、もっとハンサムで、もっと賢そう」というイメージは、いわゆる男らしい「理想的」な男の子に属するものであり、実際の自分とはくいちがっている、とジョエルは考える。明らかに旧約聖書のサムソン（Samson）をふまえたサンソム（Sansom）という名を持つ父親が、ここでは男性性の採点者として想定されて

いるわけである。加えて、名祖と同じく “shaved head” (98) をしたサンソム氏がいわゆる植物状態に近く、目（とわずかな筋肉）を動かすことしかできないことを知ると、ジョエルは “Certainly this Mr Sansom was not his father. This Mr Sansom was nobody but a pair of crazy eyes” (138) といって、サンソムとその閉じることのない目とを同一視するようになる。そして、父から逃げるようにして、アイダベルとともにクラウド・ホテルへ向かうが、“after all, no matter what Idabel said, he was a boy and she was a girl and he was damned if she were going to get the upper hand again” (144) と橋を渡りかけたとき、毒蛇に出くわしてしまう。すくみあがった彼に代わって、けっきょくはアイダベルが蛇を退けることになるが、このとき動けずにいるジョエルの脳裏をよぎるのが “How did Mr Sansom’s eyes come to be in a moccasin’s head?” (145) という疑問なのである。このように、物語全体でジョエルが支配的なジェンダー規範に適合できないという構図がみられ、フェイも “Joel fails to fit into expected gender roles and desires” (“Some Unheard-of Thing” 161) と指摘している。しかしながら、以下に述べるようにジョエルがなじめない規範はジェンダーやセクシュアリティに関するものにとどまらない。

前段落の長い引用に話を戻すと、模範と自己像とのくいちがいを認識したジョエルが “impostor” や “faker” とみなされてしまうのを危惧している点も、第一の点に劣らず興味深い。というのも、“Ellen was always talking of the decent Christian thing to do; he’d wondered what she meant, and now he knew: to speak truth was a decent Christian thing” (95-96) とあるように、嘘をつかないことが、「ちゃんとした」キリスト教徒のあるべき姿だとジョエルは考えるからである。模範的な自分という幻想を、なかば抱きつつ

もなかば疑いつつあるジョエルは、したがって嘘を暴く視線をおそれることになり、屋敷の覗き穴を通じて父親に監視されていると疑心暗鬼に陥る。まだ見ぬ父親に “Godlike action” (11) を期待していたジョエルが想像する、この全知の父親というイメージに「天にまします我らの父」の似姿を見ることはじゅうぶん可能だと思われる。

加えて「大人であること」というテーマも無視することはできない。これに接続されるのは、ヌーン・シティに到着したばかりのジョエルが立ち寄る R・V・レイシーズ・プリンスリー・プレイスでのできごとである。““A cold beer,” he blurted, deafly ignoring the titter of giggles and guffaws that sounded in the background” (19) と、十三歳になったばかりのジョエルはビールを注文するが、未成年に酒は出せないと言われてしまい、露骨な哄笑に耳を赤くするはめになる。ここで彼が体験しているのは、一人前の大人として扱ってもらいたいという期待とそれを裏切る周囲とのギャップである。だからこそ、ランディングに来て数日たってから、ニュー・オーリンズの友人サミー・シルヴァースタインにあてた手紙の中で、実際には会ってもいない父親の自慢に加えて “*We drink alcohol beverages (sp?) and he [Randolph] is a lot of fun. Its sure not like New Orleans, Sammy. Out here a person old as us is a grown up person*” (74) という嘘を創りだすことになるのである。ジョエルは “*He [my dad] gave me a .22*” (73) とも書いているが、のちに夢の中で母親に “Child, how many times have I told you not to touch that nasty thing [Major Knox’s old Indian pistol] ?” (165) と叱られていることを合わせて考えるなら、ピストルというものが（ファリック・シンボルであるというだけでなく）子供に対する大人の象徴でもあるといえるかもしれない。ただし、手紙の外の

現実では、ジョエルが父親にピストルを与えてもらえることはなく、（のちにみるように）ある意味で父親の役割を果たすサム・ラドクリフから弾丸を盗むだけである。

以上のように、ジョエルの父親像を三つの観点から確認してみると、理想と現実のくいちがいという構図がいずれにも共通していることがわかる。ただし、ここでいう「現実」とは少年であるジョエルが内面化した規範とでも呼ぶべきものであり、この作品の中においてすら、人々のありようをそのまま反映したものではない。この物語を彩るのはむしろ、ボーイッシュなアイダベルを筆頭に、腕毛が濃くほくろから一本の毛も伸びているロバータ・V・レイシー、程度に差はあれひげを生やしたミス・エイミーとアンジェラ・リー、小人症のミス・ウィスティアリアなど、男性的／女性的、大人／子供といった二項対立的な分類を無効化するかのよう造形された人物たちである。とりわけ（多くの批評家が指摘するように<sup>5</sup>）ジョエルのオルター・エゴとしての役割を与えられているランドルフは、男性でありながら女性的であり、嘘と真実のないまぜになった言葉を、子供のように語り続けている。

さて、上に述べたような「父親」が太陽とそれに関連するモチーフを通して表象されていることは、ほとんど明らかであるといえる。まずジョエルの両親の姓がそれぞれノックス（Knox）とサンソム（Sansom）であることは見逃せない。ノックスという姓は（*The Oxford Names Companion* によれば、歴史的にはスコットランド系の名ではあるものの）ラテン語で「夜」を意味する *nox* を含んでおり、先にも言及したサンソムという名は、語源的にはヘブライ語で「太陽」の意味を持つ<sup>6</sup>。さらには、サム・ラドクリ

<sup>5</sup> たとえばメンゲリングは “. . . Joel by degrees comes to accept him [Randolph] as . . . the ego of himself” (102) と述べている。

<sup>6</sup> ウィリアム・L・ナンス（William L. Nance）も、この点に言及して



フ (Sam Radclif) はジョエルとの出会い頭に、みずからの男性観 (というより男子観) を以下のように開陳する。

He [Sam] had his notions of what a “real” boy should look like, and this kid somehow offended them. He was too pretty, too delicate and fair-skinned; each of his features was shaped with a sensitive accuracy, and a girlish tenderness softened his eyes, which were brown and very large. (4)

この一節には、単に男性優位主義的な見方に事寄せてジョエルの外観を描写しているという以上の、さらなる象徴的な意味合いを見出すことができる。ジョエルがサムに出会うのは、ヌーン・シティ (Noon City) へ向かう途中のモーニング・スター・カフェ (Morning Star Café) であり、いうまでもなく “morning star” とは日の出を先触れする「明けの明星」を指す。そして、金星が (太陽と月を除けば) もっとも明るくみえる天体であることを考えると、父親 R・サンソム (R. Sansom) と共鳴する<sup>7</sup>かのような名前を持つこの男は、太陽のモチーフの縮小模型とみなせるかもしれない。事実、サム・ラドクリフに “Remember, your Pa’s your Pa no matter what” (7) と諭されたジョエルは、“The Lord Jesus Is Coming! Are You Ready?” (13) という看板を横目にヌーン・シティへと向かうことになるのである。

---

はいるが “The name seems to be a reversal of Samson, the strong man who became weak—and also to suggest ‘sun’” (55) という程度に留めている。

<sup>7</sup> 本論文でテキストとして用いた Vintage 版の『遠い声』では、一箇所だけ “Edward Q. Sansom” (67) という名前が登場する。しかし、Signet 版では同じ箇所が “Edward R. Sansom” (Signet 89) と記されているので、この食い違いをここでは単なる誤植とみなすことにする。

結局のところ、ジョエルが「見られること」を気にするのは、彼にとっての自己像が確立していないからである。実際、ジョエルがニュー・オーリンズの仲間たちと一緒にあって興じる blackmail という遊びは、プレイヤーが “approach a strange house and peer invisibly through its windows” するというものだが、これを通じて彼は “two grown men standing in an ugly little room kissing each other” (51) を目撃するのである。夜の闇に紛れて「姿が見えなく」なっているジョエルが、男性同士の同性愛を目にするこの場面からは、この時点では不明確なみずからのセクシャリティを予見するという構図が浮きあがってくる。加えて、ジョエルたちがたまり場にしている映画館が、ラテン語で “no one” を意味する *nemo* という名を与えられていることを考えると、少年でありながら／であるからこそ「女の子」のような側面を持ち、他愛ない嘘もつき、大人のふりをしようとするジョエルが、規範的価値観との葛藤のすえに、セクシャリティも含めた自我を確立しようとする物語である、とこの小説を要約することができる。したがって、フェイの “the bodies of almost every character in the novel are deformed or disabled in some way—with the exception of Joel’s” (*Understanding* 48) というコメントは（前半部分は説得的であるものの）ジョエルが物語の前半からすでに「クィア」な側面を持っていることに十分な注意を払っていないと言わざるを得ない。

## II

この節では、他の登場人物との関連の中で、父親／太陽のモチーフを考えてみたい。特にアイダベルとズーという二人の女性もまた、「父親」のために苦しむ運命をたどることになる。

アイダベルは “grass-colored lenses” (103) の色眼鏡を気に入っているが、“I used to wear them all the time, even nighttime, but Papa, he said I was going to put out my eyes” (103) と得意げに話す彼女の目は、まるで父親の警告が的中したかのように “squinty and bright green” (21) である。ここで、ジョエルのニュー・オーリンズでの生活について述べた以下の一節を参照してみる。

It was as if he lived those months wearing a pair of spectacles with green, cracked lenses, and had wax-plugging in his ears, for everything seemed to be something it wasn't, and the days melted in a constant dream (9).

興味深いことに、ジョエルの日々は「ひび割れた緑のレンズのめがね」をかけた状態にたとえられ、現実感のない夢のようだったと描写されている。アイダベルの “I never think like I'm a girl; [. . .] I want so much to be a boy: I would be a sailor, I would . . .” (106) というせりふは、理想的な自己像を現実とは無関係に宣言しているという意味で、ジョエルの認識と共通点を持っているが、彼の目は “already her breast had commenced to swell, and there was about her hips a mild suggestion of approaching width” (107) という具合に彼女の性徴をとらえてもいる。双子の姉フローラベルを含む家族やヌーン・シティの住民たちによって、いわゆる「女の子らしさ」を押しつけられている彼女にとっても、サングラスが父親／太陽から「目」を守る道具なのだとすれば、それが壊れるときに二人は現実と直面することになる。実際、あたかも性差など存在しないかのようにふるまっていたアイダベルが、ジョエルからのキスによって激昂し、とっくみあいの末に色眼鏡を踏んづけ

てしまうに至ると、二人はある意味で対照的な反応を示す。すなわち、ヘレン・S・ガーソン(Helen S. Garson)が “Buttocks bleeding, Joel lies there pinned to the ground by Idabel who is above him. Symbolically the male-female roles are reversed” (22) と指摘するとおり、ジョエルが破片によって破瓜を思わせる流血を経験する一方で、彼の謝罪をうけたアイダベルは “Maybe . . . maybe some day I’ll win another pair” (109) と応じるのである。言い換えればジョエルは「男らしくない」自分に直面するが、アイダベルはさらなる非「現実」的な避難所を求め続け、このことがのちの家出の提案へと繋がる。とはいえ結局は父親に連れ戻されてしまうことになる点で、彼女はジョエルとは運命を異にしている。

実際には祖父であるはずのジーザス・フィーヴァーを “Papadaddy” と呼び習わしているズーもまた「父親」に苦しめられている。まず、“Make no mistake, I love Papadaddy, but when he gone I sure aimin to light out for Washington, D.C., or Boston, Coneckikut” (45) とジョエルに計画を打ちあける彼女は “Papadaddy” によってスカリーズ・ランディングに縛りつけられているとすることができる。そして実際、彼が亡くなったあとには、念願だった雪を見るために首都へと旅立つのだが、結局はランディングへと戻ってくることになってしまう。ジョエルに雪を見たかとたずねられたズーの返答は、以下の通りである。

“Did I see snow?” she repeated, trying hard, it seemed, to understand. “Did I see snow!” and she broke into a kind of scary giggle, and threw back her head, lips apart, like an open-mouthed child hoping to catch rain. “There ain’t none,” she said, violently shaking her head, her black greased hair waving with a windy

rasp like scorched grass. “Hit’s all a lotta foolery, snow and such: that sun! it’s everywhere.” (173)

ここで思い出したいのは、物語の前半においてミス・エイミーの目が “like two raisins embedded in the softness of her narrow face” (33)、ジーザス・フィーヴァーの顔が “like a black withered apple” (23) と描写される一方で、ズーの両目は “like wild foxgrapes, or two discs of black porcelain” (45) と形容されていたことである。苛烈なひざしに曝されたことがないかのようにつややかな果物にたとえられていた顔は、いまや「雨を求めて口を開けている子供のよう」であり、頭髮も「焦げた草のよう」に変貌した姿で、太陽のことを口走るわけである。さらに、首府への途上での強姦において、リーダー格の男だけはズーに直接的な行為をおこなわないことも注目に値する。彼女によれば “He pushed that cigar in my bellybutton, Lord, in me was born fire like a child” (175) とのことだが、ここに登場する葉巻を、形のみならず熱のイメージを通して男性／太陽の模造品とみなすことも可能かもしれない。加えて、“I hear the Lord’s voice talkin down that gun barrel, an the Lord said Zoo, you done took the wrong road and come the wrong way [. . .] an outa the sky my Lord look down” (175) とあるように、銃を突きつけられながら彼女が耳にするのが神の声であることもふまえると、ジーザス・フィーヴァー (Jesus Fever) というくびきを脱して旅に出たはずのズーは、結局のところ太陽によってひきおこされる発熱 (fever) を避けられなかったことになる。

### III

最終節では、ジョエルと「太陽」との関係が変化し、自分を見

つめていた目が「父親」のものだと認識するようになることを、まずは問題にする。すなわち “his enemy, Joel thought, was there, just behind the glasslike, smokelike clouds; whoever, whatever this enemy was, his was the face imaged there brightly blank” (104) と、「自分の敵」について無知だったジョエルが、いかにして “when they [the clouds] were gone, Mr Sansom was the sun” (186) だと知るに至るのかを考えたい。

ジョエルが実際の父に対面し、父親像を一変させるのは第 6 章だが、第 5 章の終わりで彼はランディングから響いてくる二発の銃声を耳にする。実際にはズーが鷹を追い払うために撃ったものだが、ランドルフが回想の中で “a blinding Jesus-like glow” (122) をまとった正体不明の人物に対して放った二発の銃声のこだまをここに聞き取ることもできる。というのも、ランドルフの銃弾がエド・サンソムという個人をランディングの亡霊にしてしまったように、ズーによる銃声はジョエルの父親に対するイメージを変容させるからである。さらにいえば、ランドルフが光を放つ人影から逃れようとして部屋に逃げ込むことを、彼の思いびとであるペペ・アルヴァレスが去ってしまったという現実からの逃避とみることもできるかもしれない。現実の過酷な日差しを避けるための避難所としての心の部屋というイメージは、ジョエルが作りごとからなる手紙を部屋に閉じこもって書く場面にもあらわれていたし、心象のレベルでも「遠い部屋」として登場してきたものである。しかしジョエルは最終的に、ランドルフとは異なって、太陽を一方的に遠ざけるのではなく、共存する道を選ぶことになる。

端的に言って、ランディングに到着した翌日に “here, in the overgrown confusion, were some plants taller than his head, and

others razor-sharp with thorns” (50) と描写される焼けつくような庭でジョエルが感じた疎外感、自分自身が「植物」と化すことによって解消される。クラウド・ホテルで一夜を過ごしたあと、ランディングへの帰り道で彼が “Look, Randolph,” he said, folding a turban of moss about his head, “look, who am I?” [. . .] “I am me,” Joel whooped. “I am Joel, we are the same people” (183) とおどける場面がある。これは単なるいちゃつきである以上に、前日の晩に赤熱する熾火の中に見た胎児 (embryo) に向かって “tell me, tell me, who are you? are you someone I know? are you dead? are you my friend? do you love me?” (181) と投げかけた問いへの答えであり、萌芽 (embryo) として抱き続けてきた葛藤を解消する宣言でもある。初めて伯爵夫人の装いを身につけたときにランドルフがもらした “Ah, if I were really me!” (121) という嘆きとは対照的に、ジョエルは自分自身を肯定してみせるのである。

ところで、苔という小道具は前日にホテルへやってきたときにも登場していたのだった。

Joel looked over the water, hoping to glimpse the creole or the gambler; alas, those sly and slimy fellows did not show themselves. But anchored off shore was a bent, man-shaped tree with moss streaming from its crown like scarecrow hair . . . (178)

ドラウニン・ポンドと呼ばれる池で、かつて水死したといわれている人々の代わりに彼が目にするのは、苔をいただく一本の木であり、“Joel’s eyes played a trick: he saw Little Sunshine as the old pond-tree come alive” (179) とあるように、この木はホテルから現れ出でた隠遁者リトル・サンシャインの姿と結びつく。すると植

物を介して、本稿の冒頭でみたようにジョエルと（リトル・サンシャインを含めた）過去の人々の記憶が重なりあう図ができあがる。このイメージを（エピグラフに引用されているエレミヤ書 17 章 9 節の言葉を借りれば）“deceitful” で “wicked” な心が創作した突飛な妄想と片付けることも可能かもしれない。しかし、引用されている箇所直前で、エレミヤが次のように説いていることは偶然として片付けてしまうにはあまりに興味深い。

Blessed is the man that trusteth in the LORD, and whose hope the LORD is. For he shall be as a tree planted by the waters, and *that* spreadeth out her roots by the river, and shall not see when heat cometh, but her leaf shall be green; and shall not be careful in the year of drought, neither shall cease from yielding fruit. (*King James Bible, Jeremiah 17:7-8*)

神を信じる者を、暑さに屈しない青々とした木にたとえている箇所だが、私たちの議論におけるジョエルの結末を思わせる響きがある。ただし、ジョエルが信じるのはキリスト教的な意味での主ではない。ここで、直後に続く “The heart is deceitful above all things, and desperately wicked. Who can know it? I the LORD search the heart, I try the reins, even to give every man according to his ways, *and* according to the fruit of his doings” (Jeremiah 17:9-10) という部分に登場する疑問文の答えについて考えてみたい。誰がジョエルの心の偽りを見抜くことができるのか。主ではなく主体としてのジョエル自身が、自分の心の偽りを見抜いたのだと読むとすれば、先ほどの引用に立ち返って、ジョエルが自分自身からの信頼を得たことによって（父親とは異なる意味で）植物状態に至った



と考えることも可能ではないだろうか。

ジョエルは主体的にみずからのオルター・エゴでもあるランドルフを受け入れる。このことは “a flower was blooming inside him, and soon, when all tight leaves unfurled, when the noon of youth burned whitest, he would turn and look, as others had, for the opening of another door” (102) という形で予言されていたことでもある。ここに現れる「もうひとつの扉」とは、少年であるジョエルの心という遠い部屋の扉である。実際、ランドルフは “All the children are morbid” であるとした上で “The feeble-minded, the neurotic, the criminal, perhaps, also, the artist, have unpredictability and perverted innocence in common” であるといい、彼らの心を幾重にも入れ子になった “Chinese chest” (62) にたとえていた。ジョエルは何重にも人目をあざむく自分の心の最奥部に、自分自身が内面化した規範を発見したわけである。言い換えれば、弱々しい自己の内面を見つめ通すことによって、“he knew who he was, he knew that he was strong” (184) であると、いくぶん逆説的に気づいたことになる。このようにして、ランドルフが “I was like the wind-flower whose pollen will not mate at all” (115) と回想するような受粉しない花ではなく、いわば自家受粉する植物として、ジョエルは自我の同性愛的側面を確立したわけである。

この点で、愛の対象であるランドルフにフォーカスするジョエルの目とは異なり、アーヴィング・マリン (Irving Malin) の “Never having ‘laid eyes’ on Mr. Sansom (his mother has remarried), he has not really learned about society. [. . .] he can either turn inward completely—to ‘melt in a constant dream’—or learn to love others” (50-1) というコメントは焦点を外している。そもそも “I never laid eyes on him” (13) というせりふは、ジョエルではなくサム・

ラドクリフのものであり、先の節で見たように、社会に優位を占める規範的な視点を無批判に受け入れたものにすぎない。ジョエルが父親の姿を太陽に重ねて「見た」ということは、この節の冒頭で引用した “when they [the clouds] were gone, Mr Sansom was the sun” という一文に示されているし、次いで彼の目は部屋の窓に現れる変装したランドルフの姿をとらえているのである。

ジョエルのランディングにとどまるという決断は、自己愛にふけることとして「断罪」されるべきことではない。彼が得たのは、自分を苦しめていた規範が実は自分自身が内面化したものにすぎないという洞察であり、いわば自分を見つめていた「目」が自分自身のものであると気づいたことになる。だからこそ、ランドルフに初めて会った晩に “he questioned the round innocent eyes, and saw his own boy-face focused as in double camera lenses” (69) として現れていたカメラの比喻が、最終段落に “His mind was absolutely clear. He was like a camera waiting for its subject to enter focus” (186) と再登場するのである。ここで彼の心の部屋は、ラテン語で「暗い部屋」を意味するカメラ・オブスクーラ (*camera obscura*) となり、以前は自分を見つめていた「太陽」とその使者ランドルフを反対向きに捉え返している。歪んだ鏡のようだったジョエルの心は（少なくとも規範意識の側面においては）カメラのような忠実さを獲得したといえるだろう。

## 結び

小説家のシンシア・オジック (Cynthia Ozick) は『遠い声』を評して “images aflash on a single mind” (32) であるとし、“*Other Voices, Other Rooms* is now only dust—glass dust, a heap of glitter, but dust all the same” (31) と断じている。このコメントはそれ自

体としては間違っていないものの、嘘あるいはフィクションを、そうとわかった上で受け入れるという図式が、この物語に織り込まれているという点を考えると、いくぶん素朴すぎる感想であるように思われる。たとえば、ジョエルは最終的にランドルフを受け入れるが、それ以前に自分に届いた手紙と同じ便箋をランドルフの部屋で見つけているので、手紙を送ったのが父親ではなくランドルフだということに気づいていることになる。とすると、ジョエルは成長の過程で、フィクションをフィクションとして受けとれるようになったと解釈することもできる。

さて、フィクションをフィクションとして受けとるにあたって、オジックの “What needs to be explained is the whole notion of the relation of *zeitgeist* to fiction. In fact there is none, yet there is no fallacy more universally swallowed” (34) という指摘はもっともである。しかし、フィクションが時代精神 (*Zeitgeist*) によって評価されるべきでないということは、党派精神 (*Zunftgeist*) に基づいて評価していいことを意味しない<sup>8</sup>。本稿で試みたのは、フィクションをそれ自体として読むということであり、一見するとガラスの破片にすぎないものでも、(オジックのように “capital-A Art” などと冷笑せず) 適切な光を当てれば意味のある輝きを放つと例証することだった。

ここに至って、ジョエルの姿はまた別の意味でホテルの客たちと重なると言えるかもしれない。すなわち、“this was the place folks came when they went off the face of the earth, when they died but were not dead” (96) といわれる彼らと同様に、ジョエルの物語

---

<sup>8</sup> オジックは “[. . .] we catch him out as a cabal-sniffing inquisitor in *Playboy*, confiding in an interview how ‘other backgrounds’ are not being ‘given a chance’ because of the ‘predominance of the Jewish Mafia’ in American letters” (31) と、鼻息荒くカポーティのコメントを引用している。

であるところの『遠い声』もまた、今世紀に時めく流行小説でないという意味では「死んで (died)」いるかもしれないが、読み返す価値のないガラスの破片として切り捨てられてよいほどには「死んで (dead)」いないのである。

#### 引用文献

Capote, Truman. *Other Voices, Other Rooms*. New York: Vintage, 2012.

———. *Other Voices, Other Rooms*. New York: Signet, n.d.

Fahy, Thomas. *Understanding Truman Capote*. Columbia: U of South Carolina P, 2014.

———. “‘Some Unheard-of Thing’: Freaks, Families, and Coming of Age in Carson McCullers and Truman Capote.” *Bloom’s Modern Critical Views: Truman Capote, New Edition*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase, 2009: 151-171.

Garson, Helen S. *Truman Capote*. New York: Frederick Ungar, 1980.

Hanks, Patrick, et al. *The Oxford Names Companion*. Oxford: Oxford UP, 2002.

Malin, Irving. *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1962.

Mengeling, Marvin E. “*Other Voices, Other Rooms*: Oedipus Between the Covers.” *The Critical Response to Truman Capote*. Eds. Joseph J. Waldmeir and John C. Waldmeir. London: Greenwood, 1999: 99-106.

Nance, William L. *The Worlds of Truman Capote*. New York: Stein and Day, 1970.

Ozick, Cynthia. “Reconsideration: Truman Capote.” *The New Republic*. 27 Jan. 1973: 31-34.